

Heidegger y Bergman

Del olvido del ser a las imágenes de la ec-sistencia

“La cuestión es ¿Qué es el tiempo?

Más en concreto: ¿Somos nosotros mismos el tiempo?

Y con mayor precisión todavía: ¿Soy yo mismo mi tiempo?”.

Heidegger

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

*“No es una paradoja: un actor no
puede gritar de verdad, dentro
y fuera, si alrededor de él no
hay un silencio religioso”.*

Bergman

Es una lástima, tal como lo señala Julio Cabrera, que Heidegger tuviese en tan poca estima al cine. Sus comentarios sobre el séptimo arte, en su mayoría secundarios, fácilmente dejan al descubierto que, para nuestro filósofo, cae bajo la égida de la técnica moderna, la cual critica duramente y considera responsable de la existencia inauténtica del hombre. En *La cosa*, Heidegger no solo amplifica

su diatriba contra la técnica moderna, sino que revela cómo, a consecuencia de los medios de comunicación (cine, radio, televisión), no es posible para el hombre escapar del dominio manipulador de la información que borra la posibilidad de cualquier lejanía. “El cine da testimonio de lo que muestra haciéndonos ver al mismo tiempo los aparatos que lo captan y al hombre que se sirve de ellos en este trabajo. La cima de esta supresión, de toda posibilidad de lejanía, la alcanza la televisión, que pronto recorrerá y dominará el ensamblaje entero y el trasiego de las comunicaciones” (Heidegger, 1994b, p. 143). La tele-presencia que ofrecen los medios (lo cual es discutible en el cine que siempre es tiempo postergado) implica para Heidegger que, en apariencia, todo está cerca. Y dicha cercanía oficia como expresión de que todo lo que transita en dicho circuito está al servicio del hombre. Heidegger extraña la posibilidad de tener parte del mundo fuera del alcance del hombre. “¿Qué es la cercanía cuando, con su ausencia,

¹ Comunicador Social y Periodista. Profesor del Área de Formación Básica y Disciplinar del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. cfalvarado@umanizales.edu.co

permanece también ausente la lejanía?” (1994b, p. 144).

Situar al cine en el espectro de la técnica moderna no es principio de un desacierto. Sin dudas, gran parte de este medio opera violentando la lejanía que pone a distancia al hombre y a las cosas, y convierte a sus imágenes en objetos manipulables, a disposición de un espectador que domina sus posibles movimientos. Las imágenes cinematográficas se objetivan, no solo porque estén consignadas en el arca de una filmoteca, sino porque la experiencia de su recepción está pensada para que los públicos controlen la pantalla. De allí que sea poco lo que se dice en la mayoría del cine, porque allí únicamente hay espacio para que lo que aparece ya esté a disposición, a la mano de los hombres escondidos en la sala. Basta recordar que el pensamiento de Heidegger señala la cercanía que existe entre las cosas que ‘están a la mano’, cerca al hombre y ‘a la vista’, para ser objeto de una mirada. En cualquiera de los casos, dejan de ser cosas, para convertirse en objetos controlados técnicamente, dependientes de un modo de mirar. “El peligroso vacío de la época técnica y de consumo reside en la creencia, inconscientemente asumida, de que todo está disponible al hombre; de que toda la realidad es un producto dispuesto a sus maquinaciones” (Castro, 2008, p 33). Sin embargo, queremos pensar que no todo el cine ofrece imágenes objetivas, figuras para disponer de un modo calculado del mundo. En varios casos esas imágenes establecen, de manera técnica (no es posible de otro modo), las cosas en sus relaciones con el hombre. No están ahí si no en la más pura lejanía que implica salir de la comodidad del dominio, de la seguridad de la butaca. Allí, podríamos decir, su luz es tan fuerte, que nos implica mirar de otro modo, percatarnos de un ‘claro’

portentoso, diría Heidegger, que impide que nuestra relación con las imágenes sea un acto de control. La mirada rompe sus costumbres metafísicas, no encuentra categorías para clasificar la luz que la desafía. Se ve obligada a reconocer que está arrojada en un nuevo sistema de relaciones en el cual debe buscar cómo con-vivir, cómo habitar.

Julio Cabrera realiza una lectura de Heidegger al interior del cine siguiendo principalmente el problema del olvido del ser. Para ello asegura que el equivalente cinematográfico de nuestro filósofo es el director italiano Michelangelo Antonioni. Para ello se concentra en la figura de la angustia que, a diferencia del miedo, es una condición existencial del hombre por su indeterminación. Es decir, el hombre, es embargado por la angustia, una suerte de estado de ánimo, que le recuerda que no es el dueño de todo lo que le rodea. Por ello los personajes de las películas de Antonioni son un bello ejemplo de esta condición. Como espectadores no podemos localizar nada determinado que active sus angustiosas existencias. Dicho con simplicidad, se angustian porque existen, este estado de ánimo es una expresión de su ser. En consecuencia es comprensible que los espectadores se sienten incómodos, por no decir frustrados, con un cine de esta naturaleza. No hay en él una realidad controlable ya conocida. De hecho, pareciera que no hay nada que controlar. No hay objetos cinematografiados que sean manipulables, que estén a disposición. Están a la mano pero como lejanías. Es el ser el que se manifiesta, las cosas simplemente son. “Este carácter repetitivo, presentacional, este contemplar el ser simplemente siendo, tiene curioso efecto -sobre todo en el caso del cine- del aburrimiento ya que estamos acostumbrados a que se nos muestre algo (algún ente)” (Cabrera, 1999, p. 294).

Siempre, podríamos agregar, esperamos ver objetos en pantalla a los cuales podemos elegirles su destino. Nos desafía la ausencia de algo controlable bajo nuestros propios parámetros.

Si bien concordamos con Cabrera en que Antonioni pone en obra parte de las preocupaciones Heideggerianas sobre el olvido del ser, no es el único director que lo hace. Nosotros creemos que un exponente de una filosofía como la de nuestro filósofo de la selva negra, en su potencia sobre ejes como lenguaje, técnica y arte, es sin lugar a dudas Ingmar Bergman. Director, que por su parte, ha sido puesto en com-uni3n con el trabajo filos3fico de Kierkegaard, de quien fue un 3vido lector. Sin embargo, Bergman tambi3n ley3 a Heidegger y cualquiera que revise sus guiones puede maravillarse con anotaciones al margen, sea de diferente escenas o de algunos di3-logos en que cita directamente a *Ser y Tiempo*. No obstante, nuestro inter3s va m3s all3 de estas relaciones textuales. Creemos que en Bergman no solo vibra la pregunta por el sentido del ser, motor central del trabajo de nuestro filósofo, sino que sus películas son expresiones del uso profundo de la técnica como destino del hombre, el lenguaje como casa del ser, y la obra de arte como des-ocultamiento de la verdad. Deseamos entonces seguir el hilo de estas preocupaciones heideggerianas para revelar posteriormente el eco de sus manifestaciones al interior de la obra de nuestro tormentoso director sueco.

Re-montar un olvido. Di-solver la metafísica

La obra de Heidegger gira sobre una misma pregunta. Pero a este oscilar le interesa m3s el preguntar como actividad ('energeia') que la respuesta que dé como re-

sultado una obra ('ergon'). Dicha pregunta ausculta el sentido del ser, objeto de un olvido de m3s de dos milenios. Pensar ese olvido es lo que se propone su trabajo, y para ello es necesario remontarse sobre todo tipo de pensamiento en-claustrado en categorías, en un proceder gramaticalizado, en un lenguaje apofántico. A pesar de que la metafísica, por lo menos en la tradición occidental, se cuestiona por el ser, realmente no ha hecho otra cosa que negarlo, invisibilizarlo en su proceder. Podría decirse que ello responde a un exagerado gesto humano (demasiado humano) que hace de la filosofía y sus derivados como la ciencia, pura antropología. El hombre no se pregunta por el ser sino por los entes. Y los entes son siempre el tipo de manifestaciones presentes en nuestra vida. El hombre mismo es un ente sobre el cual han corrido ríos de tinta. El intento de definirlo encubre su relación con el ser.

La pregunta por el ser no solo se hace difícil, sino que nuestra costumbre milenaria por determinar los entes es un mal precedente para intentar penetrar en su misterio. Siempre esperamos respuestas de tipo sustancial. Cuando preguntamos ¿qué es esto? Esperamos respuestas como esto es... y agregamos una determinación. Diríamos, un sustrato, un fundamento, algo inamovible. La pregunta por el ser, por su naturaleza, no puede resolverse de este modo. Hacerlo implicaría seguir atrapados en el proceder metafísico. Un proceder que ha entendido al ser como 'ousia', es decir presencia presente, lo que no cambia, lo que est3 dado. Y todo lo dado en esta forma siempre est3 referido a los parámetros de quien pregunta. De allí que sea el hombre quien condiciona los entes. En calidad de 'subjectum', se convierte en el centro de gravedad alrededor del cual oscilan el resto de entes. Toda metafísica deviene antropología en esta clave. No es extraño entonces que

nuestro filósofo arremeta contra la filosofía moderna por convertir a todo acto de pensar en una relación de dominio basada en el choque entre lo objetivo y lo subjetivo. La idea de que todo objeto es para un sujeto, alienta la determinación de los demás entes como extensiones del hombre.

Podríamos decir, para efectos de mantener el misterio (lo cual es en el fondo el propósito de la existencia auténtica en Heidegger), que la pregunta por el ser no tiene respuesta. Responder, por lo menos predicando accidentes para un sustrato, sería nuevamente encubrir el ser, sumirlo en un peor olvido. El ser solo puede manifestarse en el preguntar. El acto de pensarlo no lo define, lo des-oculta, lo hace aparecer para entablar con él un juego de relaciones (dejar que su sentido se despliegue ante la serenidad de quien pregunta sin esperar respuesta). Se pregunta como parte del ser, y se pregunta sobre el ser para que este aparezca. Lo interesante es que siempre estaremos frustrados si no logramos salir del preguntar metafísico. Y la tarea no es fácil. Para ello Heidegger se dedica, en la mayor parte de *Ser y Tiempo*, a tematizar al hombre evitando un enfoque antropocéntrico. Utiliza la expresión 'da-sein' (en alemán) para hacer referencia al hombre. En principio puede ser traducida como existencia, pero el guion que la divide intencionalmente, violentando su propia gramática, revela un acento diferente. El hombre es el ser que 'está' en el 'ahí', que está en un lugar no-determinado, que está puesto en un punto cualquiera. Existe, no hay duda, pero su existencia está condicionada por estar en situación, el hombre está arrojado a algún lugar (está en el mundo).

Heidegger analiza con sumo cuidado las condiciones existenciales del hombre,

es decir, los rasgos que dan forma a su estar-en-el-mundo porque el ser-ahí tiene como privilegio la cercanía con el ser. Cercanía que lo encubre cuando se olvida que su existencia está co-ligada a las cosas, es de carácter temporal (el ser del hombre no está en el tiempo, es tiempo puro, por fuera del tiempo del reloj), y está condicionado por su conocimiento de la muerte. No puede por eso hacerse una interpretación del hombre como el dueño de las cosas, ni como condición inamovible de lo que le rodea. Su temporalidad lo hace finito, y su existencia siempre depende de las relaciones que teje en su habitar. En su topografía existencial, como denomina Félix Duque a las condiciones del ser-ahí, el hombre está arrojado al mundo. Nace en él y bien puede adueñarse de lo que le rodea o re-conocer que lo que está cerca de sí puede ofrecer otro tipo de nexos (por ejemplo el manejo de lo próximo, una suerte de cuidar). No está solo. Es un ser-con-otros. Hay otros hombres con quienes teje la existencia. La consciencia de su propia muerte le permite reconocer con fuerza su temporalidad. Es el único ser que se enfrenta con anticipación a su 'haber sido' (los animales no mueren dado que no tienen consciencia de su finitud). Es decir, el hombre no puede vivir en puro presente porque sabe que tiene un futuro (cercano o lejano, poco importa) dado que es consciente de que va a morir, que un lapso, una temporalidad, lo separa de dicha clausura. Sabe, de antemano, que 'habrá sido': "...el ser-ahí se encamina anticipadamente hacia su haber sido como su posibilidad más extrema que se anuncia inmediatamente con certeza y a la vez con plena determinación" (Heidegger, 1999, p. 44).

Entre sus condiciones existenciales el 'haber sido' anticipado del hombre le pone de frente a la nada. Contrapunto del

ser, manifestación invertida de una pregunta sin respuesta. La existencia tendrá que evaporarse. Se dejará de ser en algún momento. La temporalidad se anulará, el ser desaparecerá. De allí se puede colegir porqué el ser es tiempo (por lo menos el ser del hombre). ¿Existir entonces para qué, si a pesar de estar-en-el-mundo, o quizá por ello, se sabe que la existencia cesará? Qué extraño destino anticipado, y al mismo tiempo que temporalidad tan nebulosa. El misterio del ser está encerrado en el tiempo. Qué hacer en el lapso, en la temporalidad que nos separa de la muerte. Ese extraño tiempo puede desplegarse de múltiples modos. Pero un modo auténtico solo es posible cuando se borra el engaño de dominar el mundo de los entes, de anular la temporalidad. Lo cual cada vez tiende a difuminarse por los sueños de inmortalidad que la técnica moderna persigue sin cesar. Negación criogénica del ser.

Vale la pena insistir que nuestra visión filosófica del ser está encubierta por la tendencia metafísica a pensar por fuera del tiempo. No solo el hombre es temporalidad, la pregunta por el sentido del ser se hace en el tiempo mismo. Es una pregunta que en la cercanía del ser debemos hacernos perpetuamente (mientras haya tiempo) para que se nos revelen modos de habitar en el mundo, con las cosas, con la muerte como término. Por ello Heidegger insiste en que existe una diferencia originaria. Diferencia que separa al ser del ente, que pone una brecha entre la ontología, que hace la pregunta incesante por el sentido del ser, y el terreno de lo óntico, donde se ofrecen determinaciones de los entes, en general, desde el saber de las disciplinas. No podría haber una definición más tajante entre la filosofía y la antropología. “El preguntar ontológico es sin duda anterior al preguntar óntico de las

ciencias positivas” (Heidegger, 1993, p. 20). Con ello no se trata de manifestar un desprecio por el estudio de los entes. Simplemente se busca reconocer que dicho saber, quizá excesivamente práctico en el mundo cotidiano, tiene como consecuencia el encubrimiento de una pregunta originaria. Incluso, que el uso de unos lenguajes hiper-gramaticalizados, de un sistema de reglas formales extremas, impide pensar por fuera de su propio perímetro. Sin despreciar estos esfuerzos, el hombre solo puede pensar nuevamente el ser, cuando ejerce violencia contra sus prisiones metafísicas.

Podríamos decir que Heidegger es un anti-humanista. Y claro, dicha idea se entiende no como un desprecio por el hombre, sino una retirada del humanismo como antropología. Su famosa *Carta sobre el humanismo* no solo revela que la mayoría de intentos por vitalizar la figura humana caen presa del exceso de poder, de convertir a un ente en soberano de los demás entes, sino que impiden pensar por fuera de este circuito. Recuperar un pensar originario implica dar más importancia a la diferencia ontológica que separa al saber pre-lógico sobre el ser y al conocimiento objetivo sobre el ente. En gran medida, una postura anti-humanista supone negar un lugar privilegiado al hombre, para ponerlo en relación con otros entes. Y con ello no se lleva a cabo una taxonomía, una nueva categorización, sino el acto permanente de pensar siempre la existencia con relación al ser. La pregunta por el ser le permite al hombre un grado de iluminación, ser receptor de una luz que genera un pequeño espacio lumínico en medio de la oscuridad de la existencia. Se abre un ‘claro’ siempre que la relación es viva. Por ello Heidegger habla de ec-sistencia (violencia lingüística sobre la palabra existencia) para mostrar que

existir auténticamente depende de ir al encuentro de ese ‘claro’ ontológico que abre la pregunta por el ser. “Yo llamo ec-sistencia del hombre al estar en la iluminación del ser... el ser mismo es la relación, en cuanto que él retiene en sí y recoge hacia sí la esencia de sus existenciales...” (1959, p. 29).

Nuestras condiciones existenciales, ser-con-otros, ser-en-el-mundo, ser-para-la-muerte solo adquieren sentido en la pregunta por el ser que ilumina su propia dimensión más allá del control sobre los demás entes. Heidegger revela cómo nuestra relación con las cosas que nos rodean (ser-con), con las que habitamos en el mundo pueden ser ‘cuidadas’, se les puede donar ser al dejarlas-ser. Dicho ‘cuidado’ a la vez opera como una ‘cura’ para el hombre, un acto de amor que solo es posible al dar, en el acto de donar. “Ocuparse y hacerse cargo de una cosa o una persona en su esencia quiere decir: amarla, poder querer. Este poder querer significa, pensando más originariamente: el obsequiar la esencia” (Heidegger, 1959, p. 11). Como bien lo explica Félix Duque la visión del hombre de Heidegger implica pensar en términos de relaciones, diríamos nosotros, de un modo no sustancialista. Por eso no se trata de pensar simplemente que el ser-ahí teje diversos nexos con otros entes, sino que la realidad no se concibe como sustrato sino como variaciones relacionales. “El hombre se encuentra ya de antemano arrojado a un mundo que no está lleno de cosas sino conformado por tirones y proyectos, por rechazos e incitaciones, por logros y frustraciones. Lo que llamamos cosas son por así decir condensaciones energéticas con las que se rehace o deshace la existencia humana” (Duque, 2002, p. 76). Y con ello, claro, no se quiere decir que el hombre simplemente moldee las

cosas (lo que literalmente es cierto), sino que las cosas en calidad de entes, al igual que él mismo en condición de existente, dependen de un juego plástico de intercambios, de afectaciones mutuas. Su sentido auténtico proviene de la donación del ser, la que se permite al buscar la iluminación.

Lenguaje. La fuerza del mostrar

Entre las condiciones existenciales del ser-ahí, ya desde sus trabajos tempranos, Heidegger pone en evidencia el habla. El hombre, en principio, tiene la capacidad de hablar. Sin embargo, su tematización del habla (que es una disertación sobre el lenguaje antes de ser formalizado) no solo muestra un camino que permite el acceso al ser, sino que revela su esencia más allá de un uso comunicativo-instrumental. Quisiéramos sostener que el lenguaje es una de las rutas para comprender el sentido del ser, y al mismo tiempo una de las condiciones de la ec-sistencia del hombre. Nuestro filósofo nos recuerda que la palabra ‘logos’ para la cultura griega puede ser traducida también como lenguaje (discurso), y que en gran medida el ser-ahí es condicionado por el habla. En *Ser y tiempo* se hace evidente que hablar no es simplemente una expresión de nuestro pensamiento. No es una copia exterior de la interioridad del pensamiento. Sobre el habla opera, más que una inversión, una diferencia inaugural. La palabra no es un sustituto de las cosas, no es un reflejo de los entes. Lo cual, de ser así, correspondería con una visión representacionista del lenguaje, propia de la metafísica tradicional.

No hay acceso al mundo sino en el seno del lenguaje. Solo a través de la palabra

creadora el mundo se abre para el hombre, podemos acceder a lo que hay. La palabra inaugura en la medida en que permite donar sentido a los entes. No se trata de la visión griega que supone que la palabra es una suerte de extensión metafísica de las cosas, ni tampoco de una visión instrumental que asume que la nominación es un acto artificial, una convención social necesaria para la comunicación. En una vía existencialista como la heideggeriana, la palabra crea ser porque permite des-ocultar el mundo de su propio cierre. Permite un acceso del cual no es posible asumir una separación artificiosa. Las cosas 'son' en el lenguaje. De allí que Heidegger acuñe la expresión el 'lenguaje es la casa del ser', que más que una metáfora, como bien señala Félix Duque (esta expresión no es figurativa, debe entenderse en sentido literal), nos permite comprender que habitamos gracias a que somos, en el fondo, efectos del lenguaje: "...ni el lenguaje ni la casa son contenedores, ni el ser un conjunto de entes. Una comparación más cercana, quizá sería la relación entre una cabaña y un paisaje circundante. Cabaña y paisaje están formados de los mismos materiales y ambos se co-pertenecen" (2002, p. 83).

Una perspectiva de esta naturaleza no solo desafía las tradiciones sobre el lenguaje, sino que revela que el hombre no es el dueño de sus procesos de significación. Podríamos decir que es el lenguaje el que activa las posibilidades del ser. En sus propios predios se pueden establecer las relaciones-con-otros, bajo sus modulaciones el hombre puede permitirse una com-unió n con el mundo. De allí que se comprenda, en una clave existencialista, lo difícil que es comunicarse. Al igual que el habla no es simple expresión de pensamientos,

tampoco es transmisión de información. No es enviar datos a un receptor. Es un acto de comprensión que implica que otro pueda ligarse conmigo porque mi existencia se despliega en las palabras. "Hablar es articular significativamente la comprensibilidad del ser en el mundo, al que es inherente el ser-con y que se mantiene en cada caso en un modo determinado del ser uno con otro..." (Heidegger, 1993, p. 180). De allí que en *Ser y tiempo* se opte por el habla como condición existencialista. Se hace referencia a la palabra viva antes de ser tematizada por la gramática. El habla es pre-categorial, es dia-lógica, escapa de la formalización de las lenguas. "El fundamento ontológico-existencialista del lenguaje es el habla" (Heidegger, 1993, p. 179).

En esta clave, el habla permite recuperar la pregunta por el ser gracias a que, en su condición existencialista, no se convierte en objeto para ser dominado. Un diá-logo vivo no puede ser dis-puesto de antemano por reglas, su movilidad, su fluctuación es su razón de ser. Para comprender-nos en el habla es vital poder oír, afirma Heidegger. Solo al oír al otro se gesta una comunicación auténtica. Su ser vibra cuando se le oye hablar, porque en ese acto el decir re-vela, muestra su propio modo de participar en el ser. Solo el genuino proceso de ser-con-otros tiene lugar en el habla. Se oyen relaciones, diría nuestro filósofo. Por ello puede reconocerse cómo el habla cobra peso por el decir que transmite. Lo dicho en el habla es lo clave, no la forma de articulación de palabras. No es un problema de lenguas, ni de etiqueta. Es el mundo que se re-vela, el 'claro' que el lenguaje trae para el hombre lo que lo justifica. Alguien puede callar, y sin embargo decir mucho. El habla es sinécdoque del lenguaje en Heidegger,

es un fragmento que revela el todo del lenguaje antes de la gramática, por fuera de las lenguas formalizadas.

Heidegger no niega el uso instrumental del lenguaje, ni tampoco la importancia de su formalización para las ciencias positivas. Su esfuerzo implica remontar este uso objetivo para encontrar en él, no solo una condición existencial, sino un modo de pensar el sentido del ser. El habla es una relación que permite que el hombre y las cosas se pongan en com-ún. Heidegger utiliza una bella expresión en su libro *De camino al habla* para mostrar la dimensión relacional del lenguaje. Recurriendo a una figura geo-lógica señala que el habla opera a partir de un ‘trazo abriente’. Sabemos que escribir implica el trazo sobre un soporte. Y cultivar depende del surco que se hace sobre la tierra. La palabra pronunciada en el habla tiene la capacidad de mostrar cómo el hombre se relaciona con lo que le rodea, porque hace un trazo que genera una apertura. Cuando tiene la potencia originaria, dicha palabra no es un eco de las cosas, es un modo de operar sobre un espacio cerrado para que el sentido emerja. “El trazo abriente es la marcación del despliegue del habla, la estructura de un mostrar en el seno del cual los hablantes y su hablar, lo hablado y inablado en él, están vertebrados desde la palabra destinada” (Heidegger, 1987, p. 227).

Somos hablados por el habla, señala nuestro filósofo, y con ello revela no solo que ‘el lenguaje es la casa del ser’, sino que únicamente podemos movernos en el seno de sus posibilidades. Cuando hablamos ya estamos ubicados en modos previos de habla, otros discursos circulan cuando estamos en un diálogo. Nuestras palabras pertenecen ya un universo discursivo. De allí que

fácilmente se pueda caer en lo que nuestro filósofo denomina habladurías. Modos de hablar anónimos en los cuales el discurso no logra abrir nuevos modos de ser, se centra en la reiteración de lo ya dicho. Una habla auténtica reclama de la palabra la capacidad de ser un ‘trazo abriente’. Y esta capacidad es difícil en un mundo donde el hombre domina los objetos, es el centro de gravedad de los entes. No hay misterio oculto que amerite la apertura de la palabra originaria. Pareciera, sugiere Heidegger, que esta capacidad creativa está en decadencia, solo los poetas lo gran activarla. Y ello, podríamos decir, no solo porque sus palabras convoquen ser, lo cual es clave, sino porque para hacerlo necesitan violentar el lenguaje, transgredir las gramáticas, dar cuerpo a nuevas relaciones lingüísticas.

Nuestro filósofo, en especial en su obra de madurez, se interesa por el poetizar porque encuentra en la poesía un ejercicio capaz de sacar al ser del olvido, similar al que reclama para la filosofía. La expresión ‘poéticamente habita el hombre’ que toma de la poesía de Hölderlin le sirve para mostrar no solo que el habla es una condición existencial, sino que un modo auténtico de existencia depende del ‘trazo abriente’ de la palabra poética. Este sería uno de los últimos lugares en que el lenguaje evade su uso instrumental, el ser presa de la técnica moderna. “La visión pre-ontológica del poeta revela así que las cosas no tienen su ser propio más que en el modo de ser específico del hombre, de la misma manera que éste no es lo que es cotidianamente sino en intercambio y con el concurso de las cosas” (Bucher, 1993, p. 119). Habitar es el rasgo de una existencia auténtica. En nuestro filósofo puede fácilmente oponerse a dominar el mundo de las cosas. Se con-vive con lo

que nos rodea, como hemos insistido, al formar una morada, hacerse un hogar en el mundo. Se habita gracias al acto de dejar-ser a las cosas en sus relaciones con nosotros, al donar ser como un acto que permite que podamos construir, sea dejando ser lo que tiene su propio movimiento (animales, plantas) como erigiendo ser a lo que necesita salir a la luz (ciudades, bibliotecas). De allí que el hombre construya, no para habitar, sino como forma del habitar. Al construir se habita siempre que dicho construir se entiende como un edificar, un instalar nuevos lugares que no son otra cosa que relaciones espaciales. “La esencia del construir es el dejar habitar, es el erigir lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios. Solo si somos capaces habitar podemos construir” (Heidegger, 1994a, p. 140).

El hombre habita sus espacios en calidad de moradas, como la cabaña que depende del paisaje y el paisaje que se resalta por la silueta de la cabaña, la casa depende de los hábitos de quien allí reside, como los hábitos dependen de las condiciones espaciales que propician los lugares de la casa. Y sin tratarse simplemente de una analogía, hemos de regresar al ‘lenguaje como casa del ser’. Porque el ‘claro’ en que puede abrir-se su sentido para el ser-ahí que está en su cercanía (Heidegger en la *Carta sobre el humanismo* dice que el hombre es el vecino del ser) depende de la palabra poética. “El poetizar, antes que nada, pone al hombre sobre la tierra, lo lleva a ella, lo lleva al habitar” (Heidegger, 1994d, p. 167). Las palabras nos abren lugares para habitar, permiten que las cosas se nos presenten, entre en nuestra cercanía para tratar con ellas. Hay un gesto inaugural en el poetizar que es vital para nuestro filósofo. Allí se convoca al misterio irresoluto de la tierra. De

lo que no está presente pero se puede convocar, de los misterios de lo que conocemos pero que pasamos por alto en las habladuras cotidianas. El poeta convoca lo ya conocido en sus palabras inaugurales y nuevamente le dona un misterio perdido en la insistencia discursiva de lo ya dicho. Lo re-corrido antes, lo conocido, aparece como algo cercano y al mismo tiempo extraño. Está en el seno del hogar y nos deslumbra con una nueva luz que lo convierte en extranjero. Se ha abierto un nuevo pedazo de mundo hasta ahora in-sospechado.

Vale la pena decir que al igual que el habla es sinécdoque del lenguaje, la palabra poética es metonimia del poetizar entero. Es decir, no es solo la palabra del poeta la que convoca Heidegger, es a cualquier expresión que por su capacidad de romper con el encierro del lenguaje apofántico de cuerpo a un ‘trazo abriente’. Nosotros queremos creer que cierto cine hace surcos poéticos con imágenes, con diálogos, con silencios. “El decir poético de las imágenes coliga en uno claridad y resonancia de los fenómenos del cielo junto con la oscuridad y el silencio de lo extraño. Por medio de estos aspectos extraña el dios. En el extrañamiento da noticia de su incesante cercanía” (Heidegger, 1994d, p. 175). La acción poética, como la pregunta por el ser, está signada por el misterio de la cuaternidad. Heidegger asegura que el mundo depende del sistema de relaciones entre mortales, divinos, cielo y tierra. Nosotros los mortales, en nuestro ‘haber sido’ anticipado, buscamos los mensajes divinos cifrados en medio de la tierra. Abrir la oscuridad depende de las capacidades de la luz del cielo, marca temporal, para que logre ciertas claridades en medio del misterio terrenal. Nuestro mundo se

da en este sistema. Nuestro poetizar, acto de mortales, quiere encontrar el misterio reservado a las deidades. Su luz celestial ha de iluminar el extrañamiento terrestre. No depende de nuestra voluntad de dominio, sino de nuestra capacidad de hablar-oír en el mundo en que estamos arrojados, en compañía de, con-otros.

Nos comprendemos en y por el lenguaje. Su dimensión podría asumirse en una suerte de apriorismo como sugiere Luisa Paz Rodríguez, en una dimensión pre-lógica, anti-predicativa que condiciona lo que puede aparecer, lo que puede ser en cierto sistema de relaciones: "...cuando Heidegger pregunta por el sentido del ser, lo que quiere pensar es esa dimensión apriorística y enigmática que determina a los entes y que por no tratarse ella misma de algo óntico o simplemente presente, se sustrae a una conceptualidad dada" (Rodríguez, 2004, p. 18). El habla opera como condición central pero más allá de su pura forma, pues es lo que muestra lo que realmente justifica su capacidad ontológica. Y si la pregunta es por el sentido del ser, el habla nos conduce por un sendero que permite reconocer que el ser-ahí depende del lenguaje (en sus muy distintas variaciones materiales) para que el mundo pueda ser habitable, valga decir, para que adquiriera sentido en una clave no metafísica. En otras palabras, el lenguaje ofrece sentido, no porque encuentre la sustancia de las cosas, ni porque sea instrumento técnico de un 'subjectum' (del hombre moderno que dis-pone de objetos), sino porque abre nuevas posibilidades de ser cuando convoca al misterio, cuando nos permite comprender la extrañeza que nos acecha en calidad de seres arrojados al mundo.

Técnica. Tierra resistente

Si bien Heidegger reconoce el habla como condición existencial, pareciera que la técnica no corre por la misma ruta. Sin embargo, quisiéramos sugerir una interpretación de su pensamiento que vitaliza la técnica como una condición de la ec-sistencia. No hay un rechazo en nuestro filósofo del despliegue técnico, lo cual, de ocurrir, en principio carecería de sentido porque gracias a dicho proceder es posible abrir la tierra, un modo de hacer mundo. Por ello es importante recordar que nuestro filósofo señala con insistencia que no debe confundirse la dimensión instrumental, quizá podríamos decir aplicada de la técnica, con lo que él denomina su esencia. La pregunta por esa dimensión esencial es, palabras más, preguntar por el ser: "...la esencia de la técnica no es nada humano-práctico, no consiste en un mero instrumento, hecho y manejado a su antojo por el hombre, sino una manera de destinarse el ser al hombre y a la vez un modo de develar lo que hay..." (Acevedo, 1999, p. 63). El asunto es que se ha popularizado una lectura apresurada de Heidegger que desfigura la crítica a la técnica moderna, como si nuestro filósofo defendiese una renuncia total al proceder técnico. No debe confundirse un cuestionamiento de los excesos de la técnica en la modernidad, asociados al interés de control de los entes, con el reconocimiento de la vitalidad de la técnica en el mundo relacional de los seres humanos y las cosas.

Heidegger entonces va a cuestionar un modo histórico de desplegar la técnica que da como resultado una existencia inauténtica. Existencia apoyada por el afán antropocéntrico del hombre que no

concibe lo que le rodea sino en términos de dominio. Todo lo que le circunda debe ser objeto de control, estar a su merced como recursos para ser consumidos. De allí que la técnica moderna opere disolviendo las cosas, eliminándoles su propio ser (su coseidad, dirá Heidegger), para convertirlas en simples medios para fines humanos. Las cosas dejan de ser cosas para transformarse en objetos que se agotan al ser gastados, se convierten en existencias disponibles. La comparación viene dada con las existencias de un almacén que se agotan cuando hay una amplia demanda. No tenemos más cosas en existencia, porque el hombre moderno las consume a un ritmo acelerado, y solo para sus propios fines.

Este uso instrumental de la técnica tiene su asiento en la necesidad del hombre moderno de cálculo y dominio de su entorno. Por ello Heidegger nos recuerda que la técnica, desde el punto de vista de la pregunta por el ser, es un modo de des-ocultamiento (como lo es también el lenguaje). La 'tekné', sea como el saber artesanal, sea como poiesis, es un modo de enfrentarse a la tierra que se opone al hombre, que guarda un secreto para generarle una apertura que permite donar un sentido a un nuevo modo de ser. "Lo decisivo de la tekné no estriba en el hacer y manipular, tampoco en aplicar medios; lo decisivo en ella consiste en ser el medio de desocultar aquello que no se produce por sí mismo, ni ya está ahí para nosotros" (Acevedo, 1999, p. 124). Labrar el campo es un proceder de carácter técnico en que el surco abre la tierra para que emerja el mundo de la agricultura. En esta dinámica la técnica deja ser al mundo en el cuidado que el hombre le provee a las cosas. La técnica moderna, por su parte, también genera una apertura en la tierra. Pero impulsada por el dominio de los entes no

está orientada por el cuidado, su afán es la des-ocultación total. No hay un respeto relacional por la cosa que ofrece apertura para dar lugar a un mundo en com-uni3n, sino un interés de gasto del recurso hasta la aniquilaci3n. Podríamos decir, en una clave contemporánea, no hay equilibrio con el entorno. "El hacer salir lo oculto que prevalece en la técnica moderna es una provocaci3n que pone ante la naturaleza la exigencia de suministrar energí3 que como tal puede ser extraída y almacenada" (Heidegger, 1994c, p. 17).

La actitud del hombre moderno no es la del cuidado, sino la de la disposici3n. Es decir, no se trata de mantener una lejanía respetuosa con quien entablamos una relaci3n (la planta, el animal, el recurso natural), sino una cercanía demoledora que hace disponible, que permite el acceso sin medida a un medio consumible. No hay nada que se nos oponga, que nos ofrezca resistencia, que al abrirse, al mismo tiempo, mantenga un velo, avive el misterio. Los objetos son para un sujeto, y por ende no esconden nada ante los ojos de su dueño. Su arrogancia le implica suponer que puede destruirlos a su antojo, sin reparo alguno. Por ello, es que se puede decir que no existen más cosas. No hay ese otro en el mundo que se nos enfrenta, ese posible ser escondido en la tierra que se nos resiste. Dejar ser a las cosas es permitir que ellas, en relaci3n con el ser-ahí, establezcan un vínculo, una coligaci3n. Ellas condicionan nuestra existencia tanto como nosotros les permitimos o no ser. En un escenario hipotético, quizá de ciencia ficci3n, su eliminaci3n total (por mano de la técnica moderna) traería como consecuencia la imposibilidad de un mundo para habitar. Sin cosas no habría misterio del cielo que avivara al hombre a abrir la tierra. Peor aún, no habría tierra con un enigma ins-

crito. Sin cosas, literalmente, no habría existencia, ni auténtica, ni inauténtica. El reclamo Heideggeriano respecto a la técnica moderna está, en el fondo, impulsado por el miedo a que las cosas se anulen. Solo dejar a las cosas ser, es garantía de la ec-sistencia. “Hacer cosa es acercar el mundo. Acercar la esencia de la cercanía. En la medida en que cuidamos la cosa como cosa, habita la cercanía. El acaecer de la cercanía es la dimensión auténtica y única del juego de los espejos del mundo” (Heidegger, 1994b, p. 158).

La técnica moderna para dis-poner opera por lo que nuestro filósofo denomina ‘estructura de emplazamiento’ (y emplazar implica hacer lugar, dar lugar a algo para su uso). Dicha estructura supone abrir la tierra, des-ocultar, pero con una finalidad de dominio. Se trata de una apertura para que emerjan existencias al servicio del gasto. “La estructura de emplazamiento es la coligante de aquel emplazar que emplaza al hombre a hacer salir de lo oculto lo real y efectivo en el modo del solicitar como existencias” (Heidegger, 1994c, p. 25). Dicha ‘estructura de emplazamiento’ no permite ver cosas sino simples energías para ser gastadas, recursos al servicio de las necesidades humanas. Con ello no cabe duda para Heidegger que el mayor peligro radica en que al hacer todo dis-ponible, al operar por una apertura radical, lo más oculto se oculte aún más, se repliegue en la más oscura tierra. Este proceder es solo el del ente que investiga otros entes de un modo calculado. El ser se sume nuevamente en el olvido, extraño peligro de una técnica que por tanta apertura genera la mayor oscuridad pensable.

Estos extraños peligros, consecuencia de un pensamiento calculador, del giro

subjetivo que sufre la filosofía moderna, del afán de las ciencias positivas de disolver lo que se opone en un objeto de investigación de laboratorio, hacen de la técnica moderna una condición para una vida inauténtica y un peligro potencial para la subsistencia del hombre. Sin embargo, como insistíamos, Heidegger tiene en una alta estima la técnica. Y ello se constata en que la pregunta por su esencia se responde al igual que otros modos existenciales del ser-ahí. La técnica es un modo de apertura, opera porque puede abrir la tierra, permite un claro cuando el ser le dona sentido a las potencialidades del hombre que se relaciona con las cosas. Técnica que se manifiesta en el lenguaje capaz de hacer que las cuerdas vocales (tierra anatómica) se abran para modular el sonido y propiciar el habla. Técnica que permite que el escultor abra la piedra (tierra mineral) para que el ‘trazo abriente’ del cincel, de la mano tecnificada, deje salir un modo de ser artístico, convoque mundo edificado en la piedra devenida monumento.

Antes de la estructura de emplazamiento que hace de la técnica un acto de dis-posición de los entes, de anulación de la tierra por exceso de mundo, está el cuidado técnico de las cosas. En dicho proceder tiene lugar el salir al ‘claro’ de un modo de ser del mundo relacional, gracias a que la cosa no se domina sino que se hace com-únion con otro ente que es el ser-ahí. En dicho gesto la técnica otorga, da ser en la medida en que permite una posibilidad de estar que no anula la cosa. Hay una duración, dirá Heidegger, otorgada por una técnica propiciada por el cuidado. Y lo más singular de esta vitalización de la técnica es que, como si se tratara de un nuevo misterio, nos dice nuestro filósofo, está indisolublemente ligada

al territorio de la obra de arte. “Como la esencia de la técnica no es nada técnico, la meditación esencial sobre la técnica y la confrontación decisiva con ella tienen que acontecer en una región que, por una parte, esté emparentada con la esencia de la técnica y, por otra, no obstante, sea fundamentalmente distinta de ella. Esta región es el arte” (Heidegger, 1994c, p. 37).

Arte. Des-ocultar el mundo

Es posible que sea más difícil de lo que parece sostener que el arte es una condición existencial del ser-ahí, como ocurre con el lenguaje, o como sugerimos con la técnica. No todos los hombres son artistas. Y no queremos tampoco llegar al extremo de sugerir que si no se penetra en el fuero del arte en calidad de creadores llevaríamos una vida inauténtica. Quisiéramos sugerir una postura más moderada. El territorio del arte, que Heidegger tematiza siguiendo el mismo sendero del lenguaje y la técnica, permite plantear la pregunta por el sentido del ser y su cercanía permite un modo de ec-sistencia para el hombre que tiene como anticipación su ‘haber sido’. No solo el arte nos pone de cara a la muerte gracias a que nos revela su capacidad de superar nuestra caducidad, sino que mantiene una actitud de ‘cuidado’ con lo que se nos opone, capaz de restaurar a las cosas su propia esencia.

No es gratuito que la reflexión que Heidegger dedica a la obra de arte tenga como columna vertebral la pregunta por la cosa. Su proceder no solo desafía diferentes posturas que tratan de definir (diríamos sustancialmente) la obra, el objeto que es resultado de la com-union con el artista, sino que privilegia su crea-

ción, su poiesis, su necesidad evidente de des-ocultar la tierra. Diríamos que Heidegger rescata el valor material del arte. Pero, con ello, no se sugiere que lo matérico sea una sustancia, ni tampoco la condición que define la esencia del arte. Lo interesante es que comienza mostrando que el artista tiene que vérselas con materiales para dar cuerpo a la obra. Y ese tener que enfrentar-se a materiales, es ponerse de cara con la tierra como un espacio cerrado, que encubre posibilidades de ser. “El carácter de la cosa es tan inseparable de la obra de arte que hasta tendríamos que decir lo contrario: la obra arquitectónica está en la piedra, la talla en la madera, la pintura en el color, la obra poética en la palabra, y la composición musical en el sonido” (Heidegger, 1998a, p. 13).

El periplo de las cosas tiene un interesante giro en el terreno del arte. En general las cosas se nos oponen (por lo menos los otros entes que tienen un propio aparecer). El río está en oposición a nuestro cuerpo terrestre. La montaña desafía nuestra dimensión motora. Mediante la técnica podemos producir útiles (a medio camino entre cosas y obras, diría Heidegger) que normalmente se agotan en su propia utilidad. Dejan de ser objetos genuinos cuando su función (su fiabilidad) desaparece. La obra de arte tiene la capacidad de re-velar las cosas y los utensilios, más allá de su puesta al servicio de un fin, sea un dominio, sea su finalidad práctica. Allí develan su esencia precisamente porque se les libra de su propia aplicación, están en un espacio donde se puede pensar sobre ellos (no se puede usarlos): “...en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger, 1998a, p. 26). Las

obras permiten una apertura en la tierra capaz de mostrar los entes más allá de su disposición (en el caso de la técnica moderna) y en relación con el ser-ahí. El arte entonces es la lucha con la tierra que nos opone, para generar una apertura capaz de instaurar un mundo, un juego de relaciones que deja que la verdad se instale al interior de las obras.

Hemos ya señalado la importancia de la tierra para Heidegger, entendida más allá de una dimensión material o topográfica. Tierra sugiere todo lo que encubre un misterio y que opera siempre cerrándose al contacto con el hombre. El mundo, que sabemos es el resultado del misterio de la cuaternidad (divinos, mortales, cielo y tierra), es lo que se des-oculta de la tierra. Y lo importante en ello es que la tierra tiene, en germen, al mundo, aunque depende de la capacidad del hombre (vecino del ser) para des-ocultar sus posibilidades. Por ello el mundo no es simplemente una creación del hombre. Una obra de arte lo constata. En una obra musical no está únicamente el espíritu trasladado a una suntuosa melodía. La melodía es tierra en calidad de sonidos puros. Están cerrados, no son música, hasta que son modulados por el artista. Pero el artista no puede modular sin esa materia que encubre un misterio. Y sabemos con el arte, en especial porque no busca el dominio técnico de la energía del cosmos para controlar existencias, que solo en la com-unió con la tierra que se ilumina en el 'claro', puede lograrse un modo de revelar las posibilidades de ser. La piedra no es por sí misma monumento. Pero el monumento no es posible sin la piedra. El artista, mediador, logra que el ser se manifieste, done sentido cuando gracias a su técnica (en el sentido poético), abre un trazo capaz de dejar-ser, de que la verdad se re-vele.

El combate tierra-mundo que tiene lugar en la obra de arte, depende de una visión de la verdad de carácter pre-óntico, apriorístico si se quiere. La verdad como des-ocultamiento ('aletheia' para la lengua griega), es de naturaleza ontológica. Porque no opera por correspondencia a una gramática, ni a un saber positivo. Es verdadero lo que acaece en cierto sistema de relaciones. Se des-oculta su sentido gracias a que confluyen en la obra, en su condición de ser realizada, otros modos de ser que nos acercan a la esencia. De allí el famoso análisis de los zapatos de labriego de Van Gogh. En este cuadro los zapatos no se determinan por su utilidad. Estos zapatos no pueden ser usados. Pero re-velan, des-ocultan sus relaciones con quien los usa. Hombre y cosa están co-ligados. En estos objetos está el arador que no puede surcar el campo sin un objeto que determina su capacidad de morar la tierra de cultivo, los zapatos no son simplemente útiles sino cosas que se erigen capaces de mostrar la historia del hombre en su desgaste.

Poner la verdad en obra es el trabajo del gran arte. Pero allí no hay lugar para una verdad por adecuación que supone que una proposición debe adaptarse a un conjunto de hechos. Heidegger nos revela que el mundo no está conformado por hechos, sino por relaciones entre el hombre (el ser-ahí) y todo lo que le rodea y se le opone. El arte, virtuoso sin desearlo, tiene la capacidad de la contemplación desinteresada porque no busca intervenir una realidad para dominarla. Busca traer la verdad delante de, ponerla al des-cubierto sin el interés de que sea disponible: "...el arte es el cuidado creador de la verdad en la obra. Por lo tanto, el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad" (Heidegger, 1998a, p. 52). No cabe duda que el arte es un gran esfuerzo creativo.

Pero la creación, puede inferirse, no es simple imaginación desatada. Crear es traer delante precisamente porque las posibilidades de ser yacen ocultas en lo cerrado de la tierra. Esa creación es una suerte de fundación, nos dice nuestro filósofo, señalando que todo arte en principio es en esencia poesía. Y lo es porque la palabra del poeta funda al donar ser, al enunciar otro modo de existencia gracias a que violenta la gramática. Cualquier arte entonces funda, pues al des-ocultar la verdad, da comienzo a otros modos de ser, ya sean musicales, arquitectónicos, cinematográficos.

Relaciones cinematográficas. Búsquedas auténticas

Bien podemos preguntarnos por la esencia del cine. Y para ser coherentes esa pregunta no debe ser resuelta de un modo sustancialista. Su esencia, todavía im-pensada, tiene que remontarse sobre su dimensión objetual. Y sin duda sabemos que el cine es una industria del entretenimiento, que los entes que re-configura en pantalla están al servicio del espectador. Sus propios circuitos repiten 'estructuras de emplazamiento' para que quien vaya a la sala dis-ponga de las imágenes que transitan ante sus ojos, 'a la mano'. Podríamos decir incluso que la mayoría del cine es habladoría. Su propio modo de hablar repite lo ya dicho. Por eso vemos siempre la misma película. Ya el cine, luego de más de un siglo, es presa de una gramática, es un invento de la técnica moderna, convierte a las imágenes en existencias que se deben agotar en cada función. ¿Cómo pensar de otra manera el cine? ¿Pueden, acaso, algunas películas permitirnos preguntarnos por el sentido del ser? ¿Es

el cine técnica, lenguaje, arte? ¿Son acaso estas pregunta lícitas?

En principio, no podemos resolver todos estos interrogantes porque su posible valor radica en el misterio que ofrecen. Sin embargo, si creemos que cierto cine, como ocurre con muchas técnicas, con algunos lenguajes poéticos, con unas pocas obras de arte, logra ofrecernos una com-uni-ón con las cosas fuera de toda manipulación, sabe mostrar a través de un habla pre-gramatical, pone en obra la verdad en su lucha con la tierra. En un famoso trabajo (*La época de la imagen del mundo*) que revela las dinámicas de la modernidad, el trabajo positivo de las ciencias, nuestro filósofo explica cómo el sujeto, centro de gravedad de los demás entes, ha convertido al mundo en un objeto de investigación. En otras palabras la realidad ha sido aplanada, devenida una planimetría, carente de volumen para controlar todo fenómeno posible (arrancarle el tiempo a los seres). El mundo ha sido convertido en una imagen cuyo valor óntico suprime cualquier ontología originaria, o por lo menos la hace im-pensable. No existe realidad mayor que la de la imagen que se convierte en un plano que determina geo-métricamente cualquier fenómeno. "Imagen del mundo, no significa una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que solo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce" (Heidegger, 1998b, p. 74).

El hombre es el baremo que condiciona lo que le circunda ya devenido imagen. No se trata de un mundo re-presentado en imágenes como un acto secundario del lenguaje que opera como espejo. La operación es más radical. No hay más mundo que el de las imágenes. Y, tenemos que

decir, imágenes disponibles, controladas, calculadas. Gran parte del cine responde a esta estrategia. No hay más mundo que el de un reducido conjunto diseñado de imágenes que repite un mismo patrón. En ellas se re-afirma el antropocentrismo, los estragos del humanismo. La mayoría de la historia de la pantalla grande está signada por el hombre que domina la tierra para domesticarla. Sin embargo, ciertos cines (como ciertas técnicas, ciertos lenguajes, ciertas artes) no pertenecen a la época de la imagen del mundo. Incluso, podríamos sugerir, no hacen parte de su propio tiempo histórico. Ciertos cines hacen de su dimensión técnica un nuevo modo de hacer una apertura en la profundidad de lo impensado. Ciertos cines renuncian a un modelo institucional de representación porque saben que necesitan un nuevo lenguaje para poder decir algo no dicho. Ciertos cines saben que el artista oficia simplemente en calidad de mediador que gatilla las relaciones para que la verdad sea puesta en pantalla. Y el cine, queremos creer, acontece como técnica, lenguaje y arte, como un modo auténtico de mantener al hombre en el misterio de la cuaternidad. Busca, con su propia luz, abrir nuevos 'claros', permitir que el ser pueda donarse a través de la danza de imágenes en movimiento.

Entre esos cines, destacamos la obra de Bergman como digna representante de este esfuerzo por dar vía a un proceder ontológico que rompa con el sustancialismo metafísico. Como señalábamos al principio, Bergman es uno de los directores que ha tenido cercanía con la filosofía contemporánea. No es extraño que se realicen diversas lecturas de su filmografía en esta clave, que bien pueden incluir los ecos del pensamiento de Heidegger. Con una producción que supera más de media centuria (desde finales de la década del cuarenta del

siglo pasado hasta comienzos de los primeros años del nuevo milenio) su obra mantiene unas constantes reconocibles. Algunos sugieren que la angustia (quizá no exactamente como es concebida por Heidegger) es el tema central de su trabajo. Sus personajes son expresiones angustiosas de la imposibilidad de saber qué depara la muerte. Por ello se encuentra a un pequeño paso de alcanzar el pensamiento existencial de Heidegger. La diferencia puede radicar en la vía religiosa que recorre Bergman. Su pregunta por la existencia de Dios (formulada por alguien que desea creer pero vive preso de cierto agnosticismo) implica un intento por buscar un tiempo extendido después de la muerte. Es el tiempo incierto el que atormenta a sus personajes (la gran mayoría de ellos de edad avanzada) pues, de un modo u otro, tiene temor de su 'haber sido'. La vida se les escurre, se les disuelve, se les escapa en la imposibilidad de aceptar el ser-para-la-muerte. Y si bien esa angustia, aparentemente, es ante cosas concretas (por problemas del mundo de los entes) como la consecución de dinero, los problemas familiares, los excesos de la guerra, el estado de ánimo que les embarga sobrepasa estos detonantes. Pareciera que Bergman ilustrara lo difícil que es alcanzar la 'serenidad' (cura para una vida auténtica según Heidegger) en la época de la técnica moderna. Pocos de sus personajes (tal vez algunos secundarios) logran ser-con-otros, existir en la dinámica del 'cuidado' de lo que los rodea. Sin embargo, su gran mérito es hacer una extendida puesta en pantalla de la angustia como condición previa para empezar una vida auténtica. Quizá la lección que nos lega su cine es el reconocimiento de lo difícil que es para nosotros los contemporáneos, vivir sin ser el centro de gravedad del mundo.



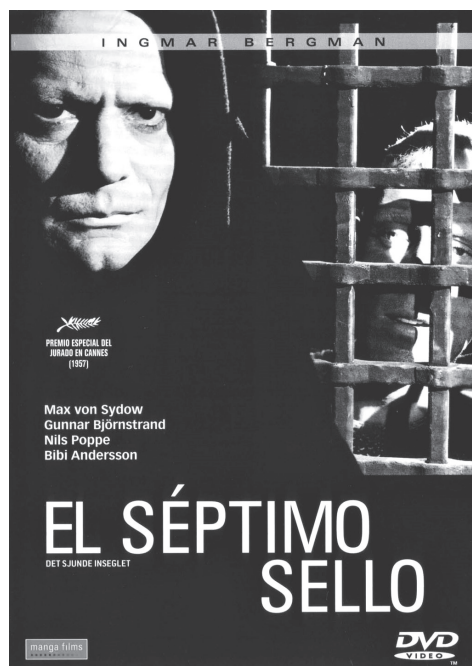
Heidegger vivió gran parte de su vida en la selva negra. Bergman, a pesar de sus rodajes, no perdía oportunidad de refugiarse en El Faro, su isla privada. Ambos, de un modo o de otro, evadían el mundo moderno. Y sus relaciones-con estaban mediadas por sus obras. En la mayoría de las películas de Bergman el drama ocurre en espacios que se desconectan del mundo. En *Un verano con Mónica* (1953) los protagonistas huyen en un pequeño bote para vivir su idilio en una playa desierta. En *Los comulgantes* (1962) el conflicto entre los personajes ocurre principalmente al interior de una iglesia. En *El silencio* (1963) es un cuarto de hotel el que alberga una dura crisis entre hermanas. En *Como un espejo* (1961) y en *Persona* (1965) el escenario es una isla privada. En *Escenas de la vida matrimonial* (1973) los espacios son siempre los cuartos del hogar, una pequeña oficina, un chalet campestre. En *Saraband* (2003) una pequeña cabaña en medio del bosque es el lugar para un desatado drama filial. El extraño ejercicio de generar una desconexión espacial, como si Bergman quisiera llevar a sus personajes a lugares in-visibles, bien puede re-velar la imposibilidad de existir en el mundo moderno dominado por la técnica. Queremos creer que precisamente la potencia de la obra de Bergman radica en que para ser-en-el-mundo es necesaria la retirada

a una suerte de espacios extraños, por el hecho de ser originarios, falsamente naturales. Bergman nos presenta el conflicto humano con su condición de ser-en-el-mundo. Si bien se domina cada vez más el espacio con eficiencia, en la misma proporción los personajes de Bergman buscan alejarse de un mundo en el cual no hay relación-con. La excesiva funcionalidad de los objetos cotidianos pareciera impedir el habitar. Y el gesto de auto-exilio puede leerse como la necesidad de hacer espacio precisamente para enfrentar el misterio de la temporalidad. De uno u otro modo, cada una de sus películas es una disertación en boca de sus personajes sobre los misterios de la vida. Al parecer, una visión decadente, derrotista, incapaz de ver en la mayoría de los casos como existir de modo auténtico, pero siempre con visos que afirman la capacidad de donar ser, de querer, de dejar ser.



Y quisiéramos destacar un grupo de personajes de su trabajo (posiblemente al margen, o precisamente por estar en la periferia) que parecieran ser la expresión de una vida auténtica, que de algún modo se remontan sobre la demanda metafísica de sustanciar la vida. Sin duda la mayoría de sus protagonistas renuncian a la metafísica en favor del absurdo de la vida (lo cual es otra suerte de metafísica), es decir ni siquiera en sus filmes de naturaleza teológica se entregan a un tipo de presencia divina que justifique sus existencias. Por eso solo los personajes de menor calibre, con sus propias contrariedades, ec-sisten con-otros, en-el-mundo, y abrazan su 'haber sido' como un don. Pensamos por ejemplo en dos personajes menores de *El séptimo sello* (1957): Mia y Joseph. Esta historia nos narra el periplo de un caballero, Antonius Block, que regresa de las cruzadas para toparse con los estragos de la peste negra. Se encuentra, al arribar a la playa, con la muerte (literalmente) alegorizada en un personaje de capa negra y rostro pintado de blanco. Ambos juegan una partida de ajedrez, lo que permite al caballero prolongar su vida en un esfuerzo desesperado por justificar su propia bio-grafía (no podemos imaginar un modo más explícito de re-presentar en pantalla el ser-para-la-muerte heideggeriano). En el tránsito por el desolado paisaje escandinavo conoce a Mia y Joseph, matrimonio de actores ambulantes. Ellos le reciben afectuosamente, y por un corto tiempo, junto a ellos, puede reír y olvidar sus propios sufrimientos. La muerte arrebató la vida a todos los que se acercan a Block a excepción de esta pareja. Él, en un acto que le condena, pierde la partida de ajedrez para que el matrimonio escape sigiloso de las garras de la parca. En esta pareja,

secundaria en la historia, el amor, el donar-ser (a cada uno de los que puede socorrer) les permite con-vivir, ser-con. Su acto teatral pone en escena un modo de de-velar la verdad sobre la vida en medio de la tragedia y por ello al final los vemos celebrar la vida cuando los demás personajes han cesado de ser, han muerto.



De igual modo ocurre con Agda, el ama de llaves del protagonista de *Fresas Salvajes* (1958). Si acaso la vemos en escena en un par de ocasiones. En esta historia un doctor jubilado, Isak Borg, hace un pequeño viaje a otra ciudad para recibir un Doctorado Emérito. En este periplo se le re-vela su propia historia vital, su difícil temperamento, sus férreas convicciones, sus dolorosas vinculaciones filiales. El ama de llaves le ha acompañado más de cuarenta años. En la parte final de la historia, luego de que nuestro protagonista ha

re-considerado parte de su vida (como si el viaje fuera de auto-descubrimiento, si el cambiar el espacio le permitiese re-valorar su propia existencia), trata de ser cariñoso con Agda para manifestarle el profundo aprecio que le tiene. Ella incólume le detiene en su esfuerzo, y le dice que no es apropiado que rompan el protocolo que les separa. Él le dice que a esas alturas deberían tutearse. Ella se rehúsa. Solo responde que durante tanto tiempo han vivido como debe ser. Y se despidió cariñosamente de él antes de dormir. No podemos sino pensar que ese gesto filial es una aprobación de la vida, un modo de valorar el 'haber sido' ya no anticipado sino retrospectivo. Agda ama su vida tal cual como la ha vivido. No tiene recriminaciones, ni busca resarcir su pasado de cara a la muerte. En ese gesto filial se abraza la ec-sistencia con el otro en un donar-ser, en un gesto de serenidad, en una cura que hace del 'haber sido' un regalo.

Silencios, gritos, voces

Gran parte de la obra de Bergman se sostiene en los complejos diálogos entre sus personajes. No es un cine de acciones. En sus películas asistimos al paso demoledor del tiempo sobre los personajes. Lo cual se puede constatar fácilmente en dos de sus películas separadas por treinta años pero conectadas en términos narrativos: *Escenas de la vida matrimonial* y *Saraband*. En ambas presenciamos a una pareja, Marianne y Johan, con sus diversos conflictos maritales y familiares. Y, literalmente, entre ambos relatos median tres decenios en los cuales el tiempo pone en evidencia que el ser-ahí es temporalidad. Hacer énfasis en los diálogos no solo permite actualizar la preocupación por el habla

originaria. Más allá de ello encontramos modos de hablar que nos permiten reconocer cómo han sido condicionadas las vidas de los personajes. Sin duda, los lenguajes religiosos, académicos, artísticos condicionan las crisis vitales de los caracteres del cine de Bergman. Y más allá de ello se habla (dentro de la lengua, claro) con ciertas licencias poéticas. En diferentes momentos el diálogo corta la hablatura gracias a 'trazos abrientes'.

En *El séptimo sello*, por ejemplo, Block abre con la palabra el ser-para-la-muerte como una condición existencial.

La Muerte ha venido a verme esta mañana. He comenzado a jugar con ella una partida de ajedrez, con lo cual puede decirse que me he comprometido a cumplir una misión urgente.

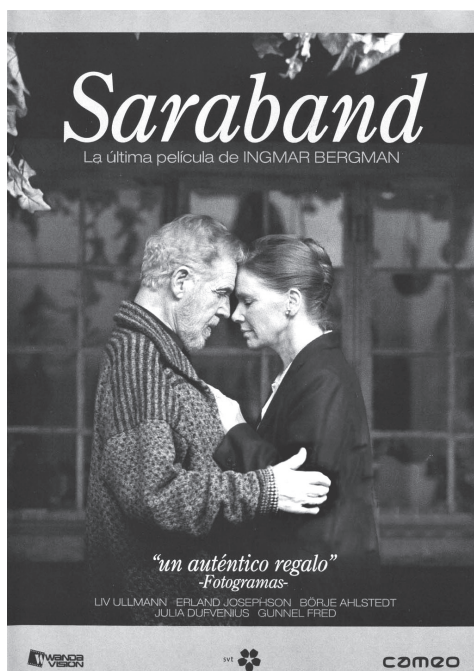
¿Y cuál es esa misión?

Mi vida ha sido algo completamente vacío, sin sentido. He cazado, he viajado, he convivido con todo el mundo. Pero todo ha sido inútil... Lo digo sin vergüenza y sin remordimiento, porque sé que la vida de los hombres está hecha así. Es precisamente por eso por lo que deseo utilizar mi aplazamiento: para realizar aunque solo sea un único acto que tenga alguna significación.

Algo similar ocurre para uno de los personajes de *Saraband*, Henrik, hijo de Johan el protagonista de la historia. Tras perder a Ana, su esposa, y a punto de perder a su hija, Karin, que pronto se irá a estudiar música en el conservatorio, descubre en el vacío, en la soledad mundana, un modo de asumir la muerte como condición existencial.

Pienso mucho en la muerte en estos días. Pienso: Un día caminaré por el bosque hasta el río. Un día de otoño, con

niebla, sin viento. Un silencio absoluto. Luego veo a alguien al lado del portón, acercándose a mí. Lleva una pollera de gabardina... un cárdigan azul... Está descalza y tiene el cabello atado en una larga cola. Y camina hacia mí. Anna camina hacia mí por el portón. Y luego me doy cuenta de que estoy muerto. Luego sucede algo de lo más extraño. Pienso: "¿Es así de fácil?" Nos pasamos la vida pensando en la muerte y en lo que le sigue. Y luego es así de fácil.



En *Como un espejo*, que bien puede comprenderse como la renuncia de Bergman a la búsqueda de Dios, presenciemos la historia de un padre (David) y sus dos hijos (Karin y Minus). David es un afamado escritor que pasa poco tiempo en casa por su profesión. Su hija mayor, Karin, es víctima de una enfermedad mental que lentamente quebranta su propia existencia. Ella cree comunicar-

se con Dios y cada amanecer sube a un pequeño cuarto de la casa en que viven para observar detenidamente una pared, como si estuviese esperando una señal divina. Luego de muchas crisis debe ser internada en un hospital para enfermos mentales. Y quien más se resiente es su hermano menor, pues las repetidas crisis de Karin le ponen de frente a la más cruda angustia. El diálogo final con su padre no solo está tejido en palabras capaces de re-velar un habla original, una pre-ocupación ontológica, sino que evidencian como el cine de nuestro director busca des-montar lentamente toda metafísica cada vez más cerca del querer, del intento de donar-ser.

Papá. Tengo miedo. Al agarrar a Karin en el barco la realidad se ha agrietado, ¿sabes?

Sí.

La realidad se ha agrietado y me he caído. Es como en los sueños. Todo es posible. ¡Todo!

Lo sé.

No viviré en este mundo nuevo.

Debes agarrarte a algo.

¿A qué? ¿A Dios? Demuéstrame que existe. No puedes.

Sí. Pero debes escuchar bien.

Sí, debo escuchar.

Solo puedo darte un indicio de mi esperanza. Es saber que el amor existe en el mundo.

¿Un tipo especial de amor?

De todo tipo. El más grande y el más bajo.

- ¿El anhelo de amar?

El anhelo y la negación. La duda y la fe.

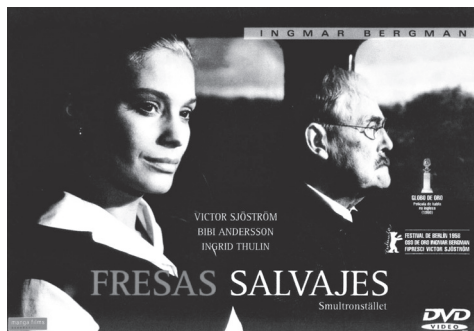
¿El amor demuestra que Dios existe?

No sé si el amor es la prueba o si es Dios.

Para ti ¿el amor y Dios son lo mismo?

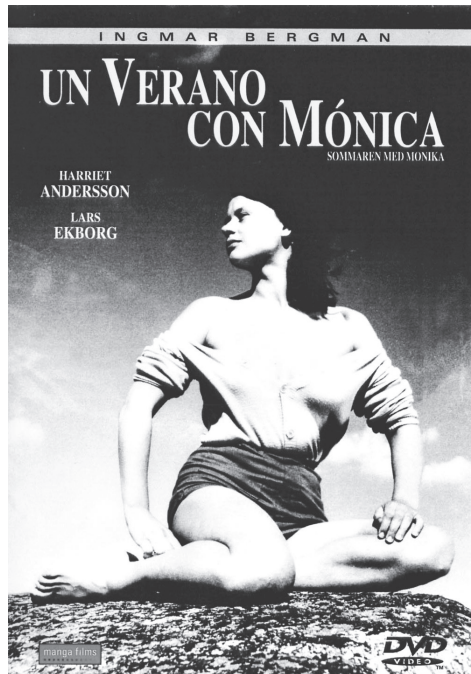
*Apoyo mi vacío en ese pensamiento.
Cuéntame más, papá.*

El vacío se vuelve abundancia la desesperanza vida. Es como un indulto de una pena de muerte.

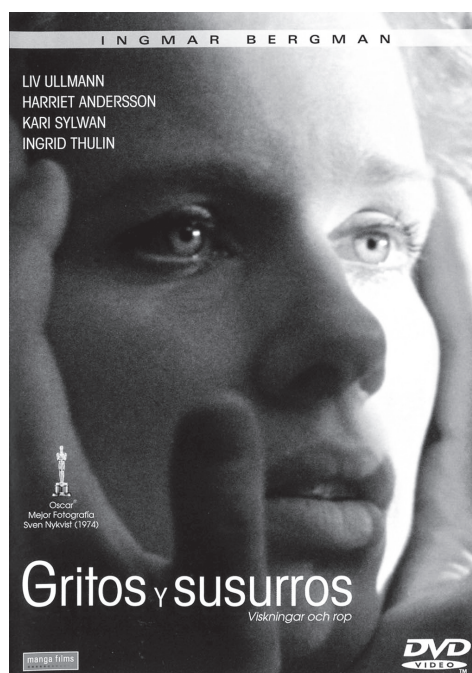


El cine de Bergman es un gran esfuerzo por romper con las habladurías, sin negar el yugo que condiciona al hombre en su cotidianidad. Heidegger nos recuerda que las habladurías son vitales para mantener vínculos con-otros. Y por momentos los conflictos matrimoniales parecieran el discurso melodramático de cualquier otra película (meras habladurías ya conocidas hasta el cansancio). Las aparentes crisis transcurren en un lenguaje que se repite sin decir nada. Y por breves momentos ese diá-logo se desata para abrir un espacio insospechado. Un mundo doloroso emerge de la palabra viva que no es controlada para hacer comprensible la angustia de los personajes. Los insultos más radicales, la capacidad de desear el peor daño a la familia (*Escenas de la vida matrimonial*, *Saraband*, *El silencio*) abren un claro que muestra parte del mundo tormentoso del hombre moderno. Con una serenidad implacable la nuera del profesor de *Fresas salvajes* le dice a su suegro que es un hombre cruel, despiadado. Que todos lo consideran un gran altruista, pero que es una persona

ruin. Y eso que se dice tiene el peso profundo de un habla que rompe con la habladuría. Abre un aspecto de su existencia que solo es posible porque en sus palabras puede comprender el modo en que le comprenden otros. En una película como *Un verano con Mónica* la joven pareja que se ha casado luego de enterarse de que esperan un bebé que les obliga a abandonar el pequeño exilio en su paradisiaca playa. No logran comunicarse de otro modo que con un lenguaje des-figurado capaz de abrir una realidad hiriente. El joven esposo sueña con una familia tradicional. Mónica, solo se siente víctima de las circunstancias y quiere evadir su propia existencia. Engaña a su esposo y cuando éste la enfrenta, ella, en un sardónico gesto, disfruta describiendo cómo su amante es mejor que él en la cama. Esa habla desenfadada abre otro horizonte por su violencia.

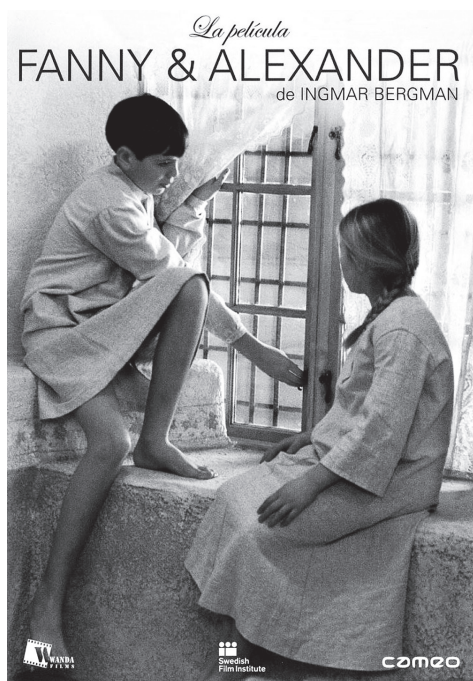


Bien podemos decir que la comunicación se convierte en uno de los problemas presentes en el cine de Bergman. Y no puede ser leída sino en una clave existencialista. Heidegger nos sugiere que para una comunicación genuina, se escucha al otro cuando habla con la esperanza de que se me escuche cuando hablo, porque en esa comunión se juega la existencia. El problema es encontrarnos en el diálogo para comprendernos. Y por eso es quizá tan difícil la comunicación afectiva, el diálogo en pareja. No se trata de informar sobre esto o aquello, hacer referencia a entes. Se trata de des-ocultar para otro mi existencia que no es el fondo, sino tierra (algo cerrado). Bergman pone en pantalla este difícil modo de ser-con-otros. Y siempre el seno familiar oficia como el espacio para re-velar los problemas de comunicación. Pareciera que precisamente en la cercanía del hogar se revela la lejanía entre los miembros, lo difícil que es habitar cuando el habla deviene habladurías, cuando se busca una genuina comunicación. En una etapa de su carrera obsesionada por la pregunta por la existencia de Dios (*El séptimo sello*, *Como en un espejo*, *Los comulgantes*, *El silencio*), la comunicación se fractura al tratar de oír los mensajes de una deidad silenciosa. La tarea es interpretar su silencio, que sabemos, puede decir mucho. Pero para los personajes, en medio de su crisis de fe, ese silencio no es más que la divinidad que no tiene ningún mensaje para enviar. Recordemos el advenimiento de la locura de Karin al final de *Como en un espejo* cuando Dios no aparece ante sus ojos y en su lugar solo ve una araña que camina sigilosa en la pared. No hay mundo porque los mortales no tienen nada que descifrar. Se diluye el misterio de la cuaternidad.



Las obras posteriores, en las cuales hay un interés marcado por la comunicación entre los hombres (*Gritos y susurros*, 1972; *Fanny y Alexander*, 1982; *En presencia del payaso*, 1997), logra rendir frutos porque ejerce una violencia despiadada en el estar-juntos. Es a través del diálogo, como antes sugeríamos, como se comprende, o por lo menos se abre el espacio para la comprensión de los otros. Y la tarea es frustrante. No hay arreglos, ni acuerdos. Siempre la tensión de abrir un mundo insospechado en la cercanía de los cuerpos vecinos. En *Persona* asistimos a un extraño ritual del lenguaje. Una actriz de teatro, Elizabeth, ha perdido la voz en medio de una de sus presentaciones. No se encuentra ninguna causa física para su padecimiento. Se recluye en una pequeña isla con una joven enfermera, Alma, quien se encarga de sus cuidados. Durante todo el relato únicamente escuchamos hablar

a la enfermera (lo cual es un gesto interesante para un rol que por lo general no se asocia con la comunicación). Elizabeth, salvo un par de excepciones, no pronuncia palabra alguna. Y entre ambas ocurre el milagro de una comunicación profunda. Ambas no solo logran dar a comprender sus propias existencias, sino que se afectan mutuamente. Re-valúan sus profesiones, sus relaciones filiales, sus propias bio-grafías. Expresión de un silencio que dice mucho, de un habla que encubre otros modos de decir.



(Alma) La gente dice que yo sé escuchar. ¿No es extraño? Nadie se molestó en escucharme como tú. Tú escuchas. Eres la primera persona que me escucha.

Y el silencio, tematizado por Heidegger está presente en Bergman. En primera instancia el silencio de dios que bien puede asociarse, como sugeríamos, con el mensaje de los divinos. Pero el silen-

cio de los hombres, de sus necesarios modos de censurarse, abre un mundo para los públicos. *El silencio*, película considerada el final de una trilogía sobre Dios, nos presenta tanto el silencio de la lengua, como el silencio existencial. Asistimos al viaje a Europa oriental de dos hermanas, Esther y Ana, junto con el pequeño Johan, hijo de Ana. Las lenguas inter-median. En el hotel no hablan el idioma, mucho menos en las calles. El silencio es forzado. El pequeño niño conoce a un grupo de malabaristas enanos procedentes de España y se comunica con ellos a través del cuerpo danzante. El silencio de la voz es capaz de un 'trazo abriente' que pone en común dos culturas. Las hermanas tienen una guerra bíblica. El odio está cifrado por la envidia. Una de ella es una traductora exitosa y la otra ha permanecido a su sombra. A pesar de su éxito Esther no pueden comunicarse con Ana, ni siquiera dominando varios idiomas. El silencio entre ambas es la forma de comunicar el más profundo odio. Al final madre e hijo abandonan el hotel dejando a Esther, enferma en su habitación. Todo el periplo es silencioso.

Bergman opta por la supresión de diálogos (lo cual no es común en su obra) al servicio de los espacios que sofocan la voz. Pero, en ese gesto donde no se pronuncia palabra alguna, el silencio dice, los espacios im-propios, los lugares de paso hablan de la inminente ruptura de la imposibilidad de ser-con. Podríamos sugerir que los espacios de aislamiento (otra patria, un hotel como lugar de paso, una habitación artificial) ponen en evidencia la existencia inauténtica y cómo el lenguaje (si no logra una genuina comunicación) no es suficiente para ec-sistir. En calidad de lenguaje, el cine también puede pensarse como un modo de habla en el sentido Heidegge-

riano. Su propia lengua está codificada por el cine clásico que da cuerpo a un modelo de representación institucional. Replicar sus códigos es, a su modo, una manera de habladuría cinematográfica. Bergman logra violentar esa gramática e introducir modos de decir capaces de re-montarse sobre la habladuría.

Quisiéramos sugerir dos tendencias del habla filmica en Bergman. En primera instancia su obra exclusivamente cinematográfica opera por la exaltación de la figura humana. Podríamos decir el ser-ahí no está simplemente en el mundo, sino que para que pueda decir, es necesario generarle un realce visual. Dicha marca se reconoce sobretudo en su gusto por los primeros planos. Gracias a su marcada aparición no solo realzan al ser-ahí para activar su necesidad de relacionarse-con, sino que su presencia habla de su in-comodidad con el mundo (su falta de mundo). Presenciamos un exaltado gesto que no debe interpretarse como un rechazo al estar-en-el-mundo, sino como acto de pensar que el ser arrojado reclama de la ‘serenidad’ para una vida auténtica. En segunda instancia, parte de su producción de tele-filmes se vale de un acto de re-velar el lenguaje. Es decir, el habla se evidencia a sí misma. Y con ello las películas proclaman que su posibilidad de mostrar está dada porque el lenguaje es condición de sus modos de ser. En *Escenas de la vida matrimonial* la historia inicia con una entrevista a los personajes para un programa televisivo. En ese gesto (podríamos decir ‘trazo abriente’), en una escritura en abismo, se anuncia el propio lenguaje. La cámara sigue sin ningún tipo de cuidado a los personajes revelando que está presente en escena y su movimiento es simplemente un modo de decir. En *Saraband*, la protagonista comienza y termina la historia dirigién-

dose a cámara (virtualmente a los espectadores). Su palabra está dirigida fuera de cuadro, re-velando que el lenguaje está elaborado. Dicha figura rompe con la ilusión de las gramáticas clásicas. Literalmente la palabra del personaje es pre-gramatical, es un dia-logo libre de las ataduras genéricas.



Imágenes artesanales. Artistas in-visibilityes

La dimensión técnica en el cine no borra su presencia. A diferencia de otros artes no hay duda de que los milagros estéticos del séptimo arte dependen de un complejo proceso técnico. Y claro, sabemos con Heidegger que no hay arte sin técnica (saber-hacer, poiesis), así en gran medida tiende a invisibilizarse en la obra. El cine también tiende a ocultar la técnica. Ya

la idea de un gran modelo de representación institucional (de una gramática del cine) opera borrando los procesos técnicos. Su meta es que el espectador no descubra que las imágenes en movimiento son el resultado de un proceso de emplazamiento, de una disposición. Y ello claro, es consecuencia del pensar moderno. Ya lo hemos mencionado, la pantalla hace circular imágenes que determinan a los entes con el hombre como baremo. Vemos entonces nuestro propio modo de condicionar lo que nos rodea. Bergman no es un director que se destaque por un complejo aparataje técnico en su obra. Incluso su modo de dar cuerpo al cine bien podría pensarse como el trabajo de un artesano. Bergman apostilla: “Ya conoces mi filosofía... para mí, hacer un filme es como para otro hacer una silla, una mesita, una taza. En suma es hacer ‘cosas’ que después serán usadas y por lo tanto apreciadas” (citado en Rondi, 1983, p. 91.). En dicha actitud pareciera abrazar un interés originario por la esencia de la técnica como la tematiza Heidegger. Y ello se acompaña de unos pequeños gestos que la hacen evidente.

Si Heidegger nos recuerda que el arte opera gracias a la técnica para abrir la tierra, es porque la tierra no puede ser domesticada. Siempre se resiste y su marca de oscuridad se mantiene en obra. Como bien lo sugiere Félix Duque: “Es verdad que mediante la técnica el hombre concibe la montaña como cantera, al río como fuente de energía o al mar como un posible depósito de agua a desalinizar. Pero no es menos verdad que la montaña, el río y el mar oponen resistencia a esta utilización. Y a veces, la resistencia es tal que quita la servicialidad de la cosa-útil” (2005, p. 42). En la pintura se pueden constatar los grumos del mineral que sirven de base al color. En la escultura

se puede revelar la textura de la piedra, la grieta puede mostrar que la tierra se resiste. En el caso del cine, Bergman deja que la tierra se manifieste gracias a que re-vela la técnica (los materiales fílmicos revelan la luz). Des-ocultar el proceder técnico permite librarlo de la disposición, para hacerlo parte de un modo de ‘cuidar’ las cosas. Esos gestos son tan simples que bien pueden parecer accidentes. Queremos señalar una película de nuestro director en la que tienen un especial despliegue: *Persona*.

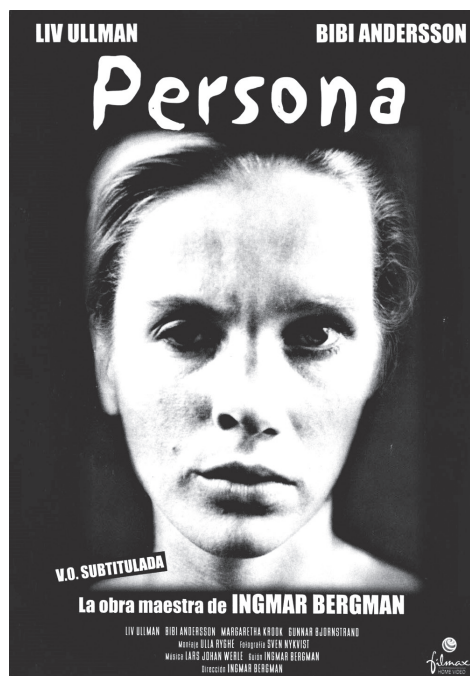
Esta obra comienza con una cámara que graba al pequeño hijo de Elizabeth (la actriz que ha pedido la voz) como si se tratase de un experimento médico. La textura de la imagen que vemos en pantalla revela fracturas en la cinta, como si viéramos una película maltratada por el tiempo. Acto seguido, la imagen se ve interrumpida por unos cortes negros sobre blanco, que sugieren que la cinta ha llegado prematuramente a su fin, que el proyccionista olvido cambiar el carrete a tiempo, que hay un desperfecto técnico. Se nos anuncia técnicamente que estamos en presencia de una película. Y esto vuelve a ocurrir a mitad de la historia, en un momento dramático, como si hubiese la necesidad técnica de recordarle al público que el acto de des-ocultar siempre preserva algo, deja un fragmento escondido, un pedazo de tierra que se sobre-coge. No todo puede re-velarse en pantalla. Ni director, ni público, ni la más moderna técnica, ni el mejor arte puede eliminar la tierra. No habría mundo cinematográfico si eso ocurriera. La verdad en pantalla depende de que no se puede des-ocultar todo.

En una clave narrativa, sucede algo similar en la película *En presencia del payaso*, un singular tele-film que narra la historia de Carl Åkerblom (inspirado

en un tío de Bergman) obsesionado con la vida de Schubert y que decide contar su historia a la pantalla grande. Para que su obra sea un éxito decide hacerlo, a mediados de la segunda década del siglo veinte como nadie lo ha hecho. Inventando el cine hablado. Podemos ver primero una película sobre otra película. Pero lo relevante es que se muestra una nueva técnica al servicio del arte. Los personajes creen que triunfarán en la escena del séptimo arte por la simplicidad de su ingenio, por su más honesta dimensión artesanal. La voz, nunca antes escuchada en pantalla, será dicha en vivo en medio del teatro por los actores que doblarán sus propias diá-logos en medio de la función. No podemos ver en este ejercicio, que además fracasa porque el teatro se incendia, el peso de la tekné para poner en obra la verdad sobre el mismo arte, que es pura técnica. Y el ejercicio de des-ocultar debe fracasar técnicamente en medio de las llama para recordarnos que la técnica no puede anular la oscuridad de la tierra.

¿Qué verdad des-ocultan las obras de Bergman? Si pensamos que sus películas son obras (ergon), en ellas, de un modo o de otro, las cosas deberían ser ‘cuidadas’, y el hombre establecer un vínculo, un estar-con. Bien podríamos pensar que el trabajo de nuestro director no tiene un interés directo por las cosas (lo cual es falso). Son pocos los objetos que tienen un rol central en su pantalla. Sin embargo, si algo re-velan sus películas es la relación del hombre con las cosas en un sentido amplio, de un modo sobrecogedor, para dar origen al mundo. Y cuando decimos sentido amplio es porque nuestra mirada tiene que reconocer en sus trabajos las cosas como un gran nudo relacional (no interesa una cosa concreta u otra, sino todas las cosas que forman el escenario donde ocurre

el drama existencial de los personajes). Las cosas son todos los espacios en conjunto. Son el río, la isla, la casa, la cabaña, la carretera, la iglesia, el hotel, el castillo. Puestos en pantalla dejan de ser simplemente espacios de paso, para convertirse en espacios habitables. Mejor aún, los personajes de Bergman se angustian, pueden recuperar la pregunta por el ser, reconocer sus condiciones existenciales gracias a las cosas que los condicionan. Y principalmente son el paisaje nostálgico o el espacio rústico los que permiten ser.

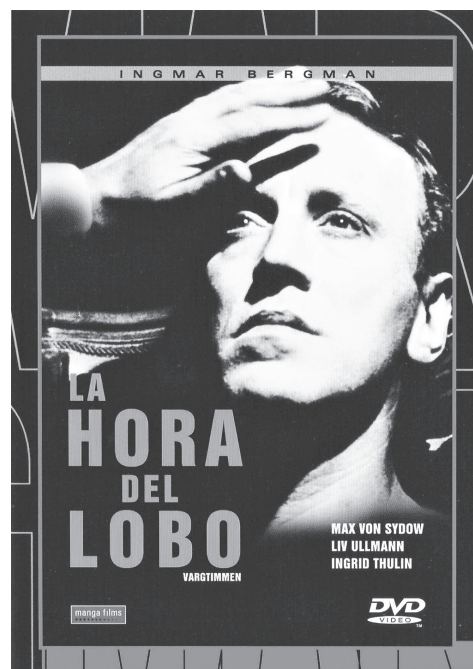


El extraño afecto por las islas restañe a este espacio su condición de ser habitable. Pierden su utilidad como simples moradas. No los vemos en pantalla como útiles. No los vemos como lugares para comer, ni para dormir. Des-ocultan su relación vital con el ser-ahí capaz de permitirle ‘cuidar’ y procurarse un tipo

ec-sistencia, capaz de propiciarle una crisis cuando se anula su funcionalidad, se eliminan como existencias para ser gastadas, y se iluminan como posibilidad de plantear la pregunta por el sentido del ser. No importa lo trágico del desenlace de los dramas de los personajes de Bergman. No importa si mueren, si pierden la fe en el hombre, si fracturan sus lazos. Solo en medio de este nudo de cosas pueden hacerse las preguntas por el ser. (Posiblemente por eso Heidegger vivía en la selva negra, y Bergman tenía su isla, faro, como refugio).

Si bien su obra plantea los más crudos relatos sobre la existencia humana y sus vicisitudes, sobre el absurdo de la vida, sobre los problemas de comunicación, lo que se des-oculta, la verdad puesta en obra, radica en mostrar cómo, para plantear este tipo de problemáticas de un modo auténtico, se necesita de la cuaternidad. Sin la tierra misteriosa que debe des-ocultarse, sin el misterio de los divinos, sin la caducidad de los mortales, sin la temporalidad del cielo no es posible la pregunta por el sentido del ser. Hay muchas respuestas en Bergman. Todas ellas contribuyen a un dejar ser, a que se ilumine con la luz de las imágenes el mundo en que habitamos. Estos retratos dramáticos muestran el esfuerzo del hombre moderno, incluso sin saberlo con claridad, por liberarse de la metafísica. La pregunta se hace una y otra vez en estas acentuadas crisis del ser-ahí. Y como acento a este periplo, vale la pena señalar que muchos de estos personajes son artistas. Y que además se cuestionan por su arte. La protagonista de *Persona* es una actriz de teatro, el protagonista de *La hora del lobo* es un pintor, el protagonista de *En presencia del payaso* es un cineasta aficionado, algunos de los personajes centrales de *Saraband* son músicos. Y sus propias crisis, que bien podemos interpretar,

como sugiere Heidegger, evidencian que el artista es solo un mediador, un intermedio. De un modo u otro saben que el arte no depende de ellos. Y por eso enfrentan su propia mortalidad con angustia. Como lo sugiere David Oubiña: "Cuando se lamenta de que el arte contemporáneo ha perdido al separarse del culto religioso, lo que le duele no es la ausencia de un valor litúrgico sino el prescindir del anónimo oficio de los artesanos que ofrecen su trabajo, despreocupados de cualquier posteridad" (2000, p. 204). Cuando a los artistas los alcance la muerte, el arte habrá de proseguir, precisamente porque es el que los condiciona (no al revés). Es una condición existencial para ellos como seres-ahí. Un desengaño ocurre para el artista (expresión del hombre moderno) cuando re-conoce que no es el dueño de la obra, sino que le pertenece, es más una extensión de su modo de apertura sobre la tierra que un dueño de la creación.



Heidegger y Bergman tienen una pre-ocupación ontológica en obra. Ambos, a su manera, queremos creer, re-plantean el sitio del hombre en el mundo. Cuestionan su antropocentrismo, su férrea creencia metafísica en que su rol es el de sustrato para todo lo que le rodea. Y en esa misma clave deseamos (sin que esto funcione como una inversión metafísica) señalar que su ec-sistencia está condicionada (como una suerte de apriorismo) por el lenguaje, la técnica y el arte. Nuestra vida implica en-frentarnos al ser y a la nada (que opera como un negativo). Y nuestra cercanía, nuestra vecindad con

el ser, nos impele a iluminar nuestro modo de estar-en-el-mundo bajo nuestras condiciones existenciales. Una existencia auténtica sigue siendo un reto, más para el hombre moderno. El sendero pareciera teñido de nostalgia. Pero el regreso a un origen (Heidegger y su amor por los griegos, Bergman y su interés por los paisajes falsamente naturales) se resume en un esfuerzo por poetizar. Y para habitar poéticamente las palabras de los poetas, al igual que las imágenes del cineasta, siempre han de ‘cuidar’ el misterio para que la tierra nos acoja.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, J. (1999). *Heidegger y la época técnica*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria.
- Benedito, M.F. (1992). *Heidegger en su lenguaje*. Madrid, España: Tecnos.
- Bucher, J. (1993). *La experiencia de la palabra en Heidegger*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Castro, F. (2008). *Habitar en la época técnica. Heidegger y su recepción contemporánea*. Ciudad de México, México: Plaza y Valdés.
- Duque, F. (2002). *En torno al humanismo: Heidegger, Gadamer, Solterdijk*. Madrid, España: Tecnos.
- Duque, F. (2005). *Heidegger y el arte de verdad*. Navarra, España: Universidad Pública de Navarra.
- Heidegger, M. (1959). *Carta sobre el humanismo*. Madrid, España: Taurus.
- Heidegger, M. (1987). *De camino al habla*. Madrid, España: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1993). *Ser y tiempo*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1994a). Construir, habitar, pensar. En _____, *Conferencias y artículos* (pp. 127-142). Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1994b). La cosa. En _____, *Conferencias y artículos* (pp. 143-162). Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1994c). La pregunta por la técnica. En _____, *Conferencias y artículos* (pp. 9-38). Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1994d). Poéticamente habitó el hombre. En _____, *Conferencias y artículos* (pp. 163-178). Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (1998a). El origen de la obra de arte. En _____, *Caminos de bosque* (pp. 11-61). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (1998b). La época de la imagen del mundo. En _____, *Caminos de bosque* (pp. 63-90). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (1999). *El concepto de tiempo*. Madrid, España: Trotta.
- Luque, R. (2007). *Bergman. El artista y la máscara*. Madrid, España: Ocho y medio.
- Oubiña, D. (2000). *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rodríguez, L.P. (2004). *Sentido y ser en Heidegger. Una aproximación al problema del lenguaje*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Rondi, G.L. (1983). *El cine de los grandes maestros*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Zubiaur, F.J. (2004). *Ingmar Bergman. Fuentes creadoras del cineasta sueco*. Madrid, España: Ediciones Internacionales Universitarias.